

Narvika Bovcon:

Pomenske mreže v arhivskih zbirkah – čas računalnikov in čas fotografije

Izvleček:

Pomenske mreže, ki upravljajo z odnosi med elementi arhivskih zbirk, so še pred računalniškim medijem urejale zbirke fotografij. Z vidika vmesnikov, ki vodijo branje povezav med slikami, bodo predstavljeni atlasi Hanne Höch, Gerharda Richterja in Henrika Olesena. Zbirka Richterjevih izjav iz knjige *Text* bo dopolnila razumevanje zbirke fotografij v *Atlasu*, ki je podlaga slikarjevemu delu.

Ključne besede:

Gerhard Richter, Henrik Olesen, Hannah Höch, Aby Warburg, arhiv, atlas, fotomontaža, pomenska mreža

Keywords:

Gerhard Richter, Henrik Olesen, Hannah Höch, Aby Warburg, archive, atlas, photo-montage, semantic network

1.

Razvrščanje, iskanje in prikazovanje podatkov v računalniških arhivih ter pomenske mreže

Celotna realnost se je ob nastopu računalniškega metamedija podvojila s prekodiranjem v enoten digitalni zapis, ki omogoča razvrščanje elementov v računalniške podatkovne zbirke (prim. Manovich). Urejanje arhivske zbirke predvideva vnos elementov,

opremljenih z metapodatki, ki omogočajo kategorizacijo in kasnejši priklic elementov s pomočjo brskalnika. Druga stran podatkovne zbirke je vmesnik, ki iskane elemente ustrezno prikaže uporabniku. Vmesnik je povezovalni mehanizem, ki vodi uporabnika pri iskanju ter iskanje usklajuje s prikazom najdenih elementov. Pri obsežnih podatkovnih zbirkah kmalu naletimo na problem velikega števila zadetkov, ki jih ne moremo zajeti z enim pogledom prikazovalnika, zato jih je potrebno dodatno urediti in prikazati na strukturiran, razumljiv način. Urejanje poteka na podlagi predhodnega sistematičnega in kontekstualiziranega vrednotenja različnih metapodatkov, deloma pa iskalni algoritem spremlja in pri prihodnjih iskanjih upošteva prejšnja iskanja istega ali pa po iskanju podobnih si uporabnikov (ta pristop uporabljata mdr. iskalnika spletišča *Amazon* in *Google*). Vmesnik mora biti načrtovan oz. oblikovan tako, da so v medsebojni razporeditvi prikazanih elementov prepoznavni pomenski odnosi med njimi – to pa predstavlja poseben problem, ki ga večina realiziranih arhivov ne upošteva dovolj.

Izdelovanje pomenskih mrež, ki bi smiselno povezovala digitalizirane elemente vedno večjih in med seboj povezanih podatkovnih zbirk ter s tem omogočale tudi priklic in ustrezen prikaz iskanih elementov, predstavlja velik izziv za področje digitalne humanistike in še posebej umetnostne zgodovine, ki skuša tolmačiti slikovne zbirke. Pri tem strokovni metapodatkovni opisi in znanstvene kategorije pogosto ne omogočajo iskanja slik, ki so si podobne po vizualno ali pa vsebinsko (tudi laičnemu gledalcu) povsem očitnih sestavinah. Poskusi, da bi s pomočjo računalnika dosegli učinkovitejše prepoznavanje vsebin slikovnega gradiva, ne segajo zgolj v smer raziskav računalniškega vida, ampak se tovrstna prizadevanja zanašajo tudi na sposobnost širokih množic laičnih gledalcev (ki so povabljeni k sodelovanju), da vidijo, prepoznajo in opišejo, kaj je na slikah. Postopek označevanja slik s ključnimi besedami, ki se nanašajo na razbrane pomene iz slik,

je metoda, ki jo uporablja prototip Steve
(<http://www.steve.museum/>, 1. 11. 2010).

2.

Poplava (fotografskih) podob: red montaže in red arhiva

Gradnja pomenskih mrež ni nov pojav. Umetnostnozgodovinska zbirka podob je z izumom in razmahom fotografije postala razpoložljiva na do tedaj še nepoznan način. V 20. letih 20. stol. je fotografija že dovolj razširjen medij, da tako umetniki kot teoretiki opazijo novo stanje v človekovem odnosu do podobe oz. do pojava t. i. poplave podob. O premiku od avantgardističnih postopkov fotomontaže k razumevanju fotografije kot medija za izdelovanje arhiva podob govori odmevno besedilo *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive* (1993) umetnostnega zgodovinarja Benamina H.D. Buchloha.

Buchlohova teza je, da se obe metodi - fotomontaža in arhiv - pravzaprav ukvarjata s problematiko gradnje kolektivnega zgodovinskega spomina. Tak je poskus Walterja Benamina v (nedokončanem) tekstualnem projektu *Das Passagenwerk*, ki je množica fragmentarnih citatov o življenju v Parizu v 19. stol., tako rekoč brez poskusov interpretacije in brez avtorjevega povezovanja fragmentov v celoto - delo udejanja ideologijo antisubjektivizma in ukinja funkcijo avtorja besedila. Šok, ki izhaja iz srečanj raznorodnih delcev in se najbolj živo odraža v režah med približanimi si diskurzivnimi polji, je nameren in neizbežen rezultat tehnike montaže - tovrsten šok je tudi priprava na moderni način življenja v mehanizirani industrijski družbi, ki od državljanov zahteva pospešeno percepcijo in spodbuja postburžoazne vrednote.

Latentna dihotomija v razumevanju potencialov fotografskega medija je bila prisotna že od vsega začetka: po eni strani je

fotomontaža sodobna metoda, ki omogoča perцепcijski šok in potujitev, po drugi strani pa je fotografija lahko orodje za izdelavo statističnih zbirk in arhivov. Opaziti je celo strukturno diskontinuiteto v okvirih avantgardistične montaže: konstruktivist Aleksander Rodchenko je npr. napovedal, da bo medij fotografije izpodrinil originalni in edinstveni portret ter ga nadomestil s fotografsko zbirko (foto-mapo) množice podob istega objekta, ki bodo vse skupaj govorile o identiteti tega objekta. Kritiko estetike avantgardistične montaže in obrat k arhivskemu redu fotografskih zbirk so leta 1922 izvedli nekateri dadaistični avtorji, med njimi Hannah Höch, ki so ugotovili, da je mešanje različnih fragmentov, ki izenačuje vrednosti nasprotij s sanjsko neobveznimi povezavami, pravzaprav apolitično, ezoterično in esteticistično početje, ki dejansko ne ustreza kompleksnosti novega sveta. Buchloh ugotavlja, da so bili postopki kolaža v 30. letih 20. stol. že preseženi.

Benjaminova vizija nove medijske kulture, ki temelji na politično motivirani montaži, o čemer je pisal v *Kratki zgodovini fotografije* leta 1931, je odgovor na medijski pesimizem Siegfrieda Kracauerja, ki je leta 1927 v poplavi lažnivih in banalnih fotografskih podob iz množičnih medijev videl dezintegracijo spominske podobe in zgolj uničenje aure originalnih umetnin. Benjamin je zagovarjal stališče, da so tehnični mediji množične produkcije in reprodukcije podob mdr. demokratični.

Tudi *Mnemozinin Atlas* umetnostnega zgodovinarja Abyja Warburga (1925-9) temelji na prepričanju o dokumentarni avtentičnosti in emancipatorično-egalitarnem principu fotografske zbirke: Warburg je zbral več kot 1000 fotografij prepoznavnih oblik kolektivnega zgodovinskega spomina in jih smiselno uredil na več kot 60 tablah. Konstelacije podob niso bile fiksirane: podobe je vzporedno s teoretskim umetnostnozgodovinskim delom študijsko prerazporejal, išoč povezave, ter *ad hoc* fotografiral urejene konstelacije (fotografije je pripel na z blagom prevlečene lesene table, med njimi je napel niti, ki so ponazarjale povezave, table pa je za

namen dokumentiranja prislonil ob omaro v knjižnici, tako da imajo vse fotografije tabel enotno ozadje). Warburg si prizadeva prav s pomočjo fotografije zgraditi mnemonični model zahodne misli. Pri tem uporablja metodo sledenja povezavam med spominom in travmatskimi izkušnjami, ki se po njegovem prepričanju vtisnejo najgloblje v spomin in jih lahko najdemo tudi v umetniških reprezentacijah. V podobah išče dinamograme, t. i. Pathosformel – to so izrazite kretnje in ekspresivne telesne drže, ki se z določenimi spremembami kot ponavljajoči se motivi vračajo od antike do renesanse in segajo v sodobni čas.

Warburgov projekt pomeni premik k arhivski in mnemonični funkciji fotografske zbirke, ki se ureja na način slikovnega atlasa. Atlasi so se pojavili v 16. stol. in so prvotno vsebovali organizirano geografsko in astronomsko znanje, torej zemljevide in karte. Podpornik neba, velikan Atlas, ki se je večkrat pojavil kot ilustracija v knjigah s kartami, je postal sinonim za učbenike, ki vsebujejo sistematično organizirano vedenje, opremljeno z didaktičnimi modeli prikaza ali z mnemoničnimi pripomočki.

3.

Atlasi kot pomenske mreže slikovnih zbirk

Izziv, ki ga predstavlja izdelava semantične mreže za slikovne zbirke, je mogoče osvetliti s pomočjo analize mrež pomenov, ki so jih zgradili umetniki v mediju slikovnih atlasov. V nadaljevanju besedila bomo predstavili tri primere slikovnih atlasov ter jih skušali prebrati na ravni povezav med elementi in z vidika vmesnika, ki v vsakem atlasu omogoča nekoliko drugačen prikaz in način razbiranja gradiva.

Vsak od obravnavanih avtorjev je pri svojem delu izhajal iz drugačnega razumevanja fotografske zbirke podob in njene vloge pri oblikovanju podobe sveta.

4.

Podobe homoseksualnosti v umetnostnih medijih skozi zgodovino in med dnevnimi novicami v današnjem časopisu – Henrik Olesen

Na letošnjem bienalu sodobne umetnosti v južnokorejskem mestu Gwangju je bil mdr. predstavljen projekt *Some gay-lesbian artists and/or artists relevant to homo-social culture I – VII* (2007) v Berlinu živečega umetnika Henrika Olesena. Projekt uteleša umetniško-teoretski medij slikovnega atlasa, ki se je regeneriral v 20. letih 20. stoletja, ko se je razumevanje fotografije premaknilo od postopkov fotomontaže k urejanju arhiva. Olesen se navezuje neposredno na *Mnemosinin Atlas* Abyja Warburga tako z omenjeno razstavo kot tudi s knjigo *Some Faggy Gestures* (2008), v kateri s pomočjo izvirnega gradiva zbranih podob, ki jih povezuje in kontekstualizira, raziskuje postopke kriminalizacije homoseksualnosti skozi zgodovino.

Instalacijo *Some gay-lesbian artists and/or artists relevant to homo-social culture I – VII* sestavlja sedem tabel s slikovnim gradivom na preprostih lesenih panojih. Olesen zbira in ureja fotografske reprodukcije izbranih slik in kipov od antike do sodobnega časa glede na določen vidik homoseksualnosti, ki ga raziskuje posamezna tabla. Fotokopije podob so nalepljene na časopisne strani, s katerimi so table prelepljene kot z neke vrste podlago, tako da se, npr. zgodovinski portreti družin, na prvi pogled vklaplajo kar v časopisni prelom strani, ki ga zasedajo stolpci, naslovi člankov ter slike: izbrane reprodukcije umetniških del so na ta način kontekstualizirane med sodobnimi dnevnimi novicami.

Podobe na tablah se povezujejo v vizualne konstelacije, ki so pravzaprav pomenske mreže. Najgostejše so okoli naslovnih tem. Olesen se ukvarja s podobo moškega skozi zgodovino umetnosti in

zbere reprodukcije, ki prikazujejo moška telesa, moţatost in dominatnost. Od oĉeta in matere, ki tvorita nezdruţljivo dualnost sveta, se avtor poslavlja prek motiva feminilnega sina ter odgovarja z zbirko podob, ki prikazujejo pare moških. Ena od tabel nosi reprodukcije ţenskih portretov, ki so jih naslikale ţenske (slika 1). Na drugi so zbrane reprodukcije fotografij, študij in slik moških portretov in teles v gibanju kontraverznega ameriškega realistiĉnega slikarja Thomasa Eakinsa s konca 19. in zaĉetka 20. stoletja. Sodomija in njena obsodba je tema table, ki nosi bele strani A4 formata, na katerih so reprodukcije podob opremljene z zgodovinskimi priĉevanji o prikazanih dogodkih, razvrščajo pa se v pomenske sklope: Zaĉetek sveta, Konec sveta, Nasilje. Olesenova arhivska zbirka ustvarja zgodovinski spomin o homoseksualnih praksah in njihovi kriminalizaciji, s tem ko dokaţe in konkretizira obstoj problematike z urejeno, smiselno organizirano zbirko podob. Povezovalni princip pri tem so ponavljajoĉe se drţe, geste in poudarjeni deli teles, dodatno tolmaĉeni skozi ikonografijo, zgodovinske zapise in avtorjeve komentarje – vse našteto predstavlja interpretativne metapodatke za urejanje zbirke. Vmesnik za branje tabel je dvoplasten: branje strokovno komentiranih zgodovinskih podob, urejenih po podobnosti motiva in oblike, se odvija na ozadju branja medija dnevnega ĉasopisa, soĉasni branji pa se preţemata.

V Olesenovem delu prepoznamo reference na atlase, ki jih je obravnaval Buchloh. Ćasopisne strani, ki so podlaga za Olesenovo zbirko slik, nas spomnijo na naĉin, kako je svoj *Album* izdelala dadaistiĉna umetnica Hannah H  ch: uporabila je dve številki revije *Die Dame* (marec 1925, maj 1926) kot nosilec za fotografije, ki jih je med leti 1925 in 1933 izrezala iz drugih ĉasopisov, znanstvenih ali modnih revij (drugih številk *Die Dame*, popularnih revij *Uhu*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, ...) ter z njimi in z belim papirjem v celoti prekrila strani nosilca (tu pa tam je ostala neprekrита pagina). Ustvarjanje zgodovinskega spomina s pomoĉjo urejanja umetnostnozgodovinske zbirke je tema Warburgovega raziskovanja, ki

podobe razvršča po podobnosti izrazitih kretenj in drž človeškega telesa. Tema, ki jo Olesen načenja z zbirko fotografij, ki so bile kot študije osnova realističnemu slikanju Thomasa Eakinsa, napotuje k primeru *Atlasa* (1962–2006) Gerharda Richterja in k razlagi koncepcije njegovih foto-slik.

5.

Podobe lepega na razprtih straneh revije – Hannah Höch

Album Hanne Höch (pripisuje se mu letnica nastanka 1933) je vezan in velik kot revija, tj. 36 x 28 cm. Obsega 114 strani, ki jih sestavlja več kot 400 fotografij, zaradi lepljenja je izvirnik debel kar 3 cm. Knjižno izdajo *Albuma* spremljata dva komentarja avtorice, ki osvetljujeeta njeno motivacijo: »Zbiram vse, kar se zdi vredno ali kar bi nekoč lahko prišlo prav – ali ne počnemo tega vsi?« in način dela: »Nekje najdem navdih, ki me požene v tek! ... Sledi resno in težko delo. Najti moram, kar popolnoma ustreza. Na tej točki ni nič več prepuščeno naključju. Zdaj gre za disciplinirano iskanje, sestavljanje in opomenjanje.« (Höch 2004, 5) Ko listamo *Album*, dobimo najprej vtis, da je avtorica zbrala same lepe fotografije, nobenih povprečnih, nezanimivih ali banalnih. Potrdi se navedek o njeni motivaciji: zbrane fotografije so nekaj vredne, so lepe in prikazujejo lepe stvari – pri tem gre za vsebinski in oblikovni izbor. Motivi fotografij se skozi *Album* ponavljajo: mačke, živali, dojenčki, ženske, rože, gola telesa, ples, telovadba, zasnežena pokrajina, obrazna mimika, eksotična ljudstva, skladovnice s prizorišč industrijske proizvodnje, tehnologija. To so teme, ki so avtorico posebej zanimale in v katerih je iskala podobe lepega v svetu.

Vmesnik *Albuma* predvideva branje skozi strani revije – to povezuje ponavljajoče se motive, ki jih srečujemo z listanjem – ter branje kompozicij fotografij na razprtih straneh, ki jih

gledamo naenkrat. Na dvojnih razprtih straneh *Albuma* se nahajajo fotografije, ki imajo že na prvi pogled nekaj skupnega, običajno je to motiv. Razumevanje avtoričinega natančnega sestavljanja ustreznih slik zahteva od gledalca razbiranje posameznih elementov na fotografijah, ki tvorijo mrežo povezav, formalnih, vsebinskih in metaforičnih. Npr. na straneh 12 in 13 vidimo fotografije vode (morja in reke). Fotografij pa ne povezuje samo motiv vode, ampak tudi oblika vala, ki je podobna obliki ledenih gor, obliki slonov ter obliki gore nad praprotnim gozdom (slika 2). Na fotografiji s sloni, ki prečkajo reko, so tudi drevesa, ki so podobna listom praproti, medtem ko je na drugi fotografiji cvet, ki je podoben cvetovom praproti. Na straneh 14 in 15 povezujemo podolgovate linije človeških nog s poganjki na koreninicah, z vejo v vodi in kačo na veji ter z reko in cestami na fotografiji mesta.

Geometrijska mrežna urejenost mestne pozidave ustreza geometrijski urejenosti človeških teles, ki tvorijo plesno figuro in stopa v kontrastni odnos z organsko rastjo vejic.

Pogost je princip uvajanja tujka v fotografsko kompozicijo, kot na straneh 16 in 17, kjer ob petih slikah zimske pokrajine najdemo šesto sliko petih golih deklic na travniku (telesa deklet se povezujejo s telesi oddaljenih človeških figur na treh slikah zimske pokrajine). Na straneh 22 in 23 je šest fotografij z množico lesenih izdelkov, ki s ponavljanjem iste oblike tvorijo vzorec, njim nasproti pa stojita dva mačja portreta. Fotografije živali na straneh 24 in 25 povezuje še dodatna tema: zrak, ki napolnjuje prostor med živaljo in fotoaparatom. Živali so fotografirane na ozadju neba, v letu, iz ptičje perspektive; v kompozicijo vstopi goreč zračni balon, ki se povezuje s senco letala, s katerega je bila fotografija posneta. Na straneh 26 in 27 so štirje portreti zvezdnic, ki predstavljajo različne ženske, povezujejo pa jih smeri pogledov. Eden od portretov je podvojen, podobno kot tudi ilustracija cveta, ki je podvojena in obrnjena na glavo, tretja slika rož pa prejšnjima dvema ustreza po barvi. Na

straneh 46 in 47 je tema živali dopolnjena s temo gub: maščobe, perja, puha, volne, dlake.

Našteti primeri so poskus branja fotografskih kompozicij, v katerih srečevanje slik vzpostavlja povezave, ki jim bralec lahko sledi med slikami. Gre za način vzpostavljanja pomena, kjer slike ostajajo zaključeni fotografski izseki iz določenega prostora in časa, predmeti na različnih slikah se ne izrezujejo ter montirajo med seboj v navidezno enovit prostor in čas, v katerem bi bilo njihovo srečanje zaradi evidentne tujosti nenavadno in presenetljivo, kar je bila izhodiščna maksima dadaistov v zvezi s konceptom montaže in kolaža. Hannah Höch je s svojo metodo izdelovanja *Albuma* prestopila k arhivskim diskurzivnim postopkom, kjer si posameznik prizadeva za vzpostavitev celovitosti in smiselnega pogleda na svet.

6.

„Hotel sem slikati videz realnosti. To je moja tema oziroma moja naloga.“ (Richter 2009, 417)

Slikarki opus Gerharda Richterja obsega cikle slik v najrazličnejših slogih: od t. i. foto-slik do abstraktnih slik, monokromnih slik in slik, sestavljenih iz več tisoč barvnih kvadratkov, do inštalacij iz stekel in ogledal, eden njegovih najpomembnejši projektov pa je *Atlas*, urejena zbirka fotografij, skic in študij, ki je nastajala skozi vsa leta slikarjevega ustvarjanja. Pogovor med Richterjem in Buchlohom v zvezi z vprašanjem slogov odraža po eni strani splošno razumevanje Richterjeve pozicije v slikarstvu 20. stol., po drugi strani pa gre za tipičen primer njunih številnih konfrontacij, ko skuša Buchloh razlagati Richterjevo delo v kontekstu

umetnostnozgodovinske pripovedi, slikar pa se zavzema za lastna, konkretna stališča, ki so podlaga praktičnemu delu:

B: „Barvne tabele in druge abstraktne slike so nastajale hkrati s figuraliko. Delal si na dveh ravneh hkrati, kar je zmedlo večino tvojih kritičnih komentatorjev, ki so te začeli gledati kot slikarja, ki pozna vse trike in tehnike in ki istočasno diskreditira in uporablja vse ikonografske konvencije. Trenutno te to dela zelo privlačnega za mnoge gledalce, ker tvoje delo izgleda kot pregled slikarstva 20. stol., predstavljen v eni obsežni cinični retrospektivi.“

R: „No, to pa je nesporazum. Sam ne vidim v vsem tem prav nič ciničnega, prebrisanega ali sleparskega. Nasprotno, meni se vse skupaj zdi precej amatersko, način, kako sem se vsega lotil naravnost, brez ovinkarjenja in kako enostavno je prebrati moje misli in kaj sem skušal doseči. Zato tudi ne vem, kaj si mislil s to kontradiktornostjo med figurativnimi in abstraktnimi slikami.“ (Richter 2009, 174)

Richter o različnih slikarskih slogih pravi sledeče: „Izkušnja je pokazala, da ni razlike med tako imenovano realistično sliko – npr. pokrajine – in abstraktno sliko. Obe imata bolj ali manj enak učinek na gledalca.“ (83)

Richter je svoje delo skušal razložiti tudi z besedami: v seriji preglednih katalogov, v dnevniško datiranih zapisih in v številnih intervjujih, ki so bili zbrani in izdani knjižno – nazadnje v več kot 500 strani dolgi knjigi z naslovom *Text* (2009). Ta knjiga je eden od vmesnikov do razumevanja Richterjevega dela: sama je arhiv, zbirka avtorjevih izjav, ki se v mediju knjige bere linearno, stran za stranjo, besedila pa si sledijo kronološko. Vendar se teme, o katerih slikarja sprašujejo različni kustosi, teoretiki in novinarji, ponavljajo, prepletajo, dopolnjujejo, zanikajo. Richter v zapiskih tudi sam razmišlja o ključnih vidikih, ki vodijo njegovo ustvarjanje; s časom se njegova

stališča nekoliko spremenijo, pa vendar ostajajo podobna, lahko bi rekli, da se poglobijo in s premeščanjem nadgradijo.

„Vse različne slike v različnih časovnih obdobjih imajo neko skupno osnovo – to sem jaz, moj odnos in moj namen, ki se morda izraža na različne načine, ampak se nikoli bistveno ne spremeni. Raznolikost je samo površinska. Moje lastne izjave o pomanjkanju sloga in pomanjkanju mnenja so bile v veliki meri polemične geste, uperjene nasproti sodobnim trendom, ki mi niso bili všeč – ali pa so bile to samoobrambne izjave, oblikovane z namenom, vzpostaviti klimo, v kateri bom lahko slikal, kar bom hotel.“ (252–53)

Branje *Texta* zahteva primerjanje, razvrščanje, vzporejanje, urejanje in povezovanje. Če bi namesto črk, odtisnjenih na papirju, imeli v rokah elektronsko izdajo, po kateri bi lahko brskali po ključnih besedah ali pa celo imeli možnost dodajati lastne kategorije in oznake vsebinam, bi bilo branje knjige *Text* morda hitrejša, učinkovitejša, bolj sistematično, morda pa bi ga lahko celo prekrili s plastmi na novo ustvarjenih pomenskih mrež, ki bi jih beležili in urejali skozi ne-samo-branje digitalnega besedila (prim. Strehovec).

Knjiga *Text* in knjiga *Atlas* (2006) sta videti podobni po številu strani in po formatu. Obe sta arhiva. Zbirko izjav iz prve in zbirko slik iz druge je mogoče pregledati drugo skozi drugo ter na ta način ustvariti pomensko mrežo, skozi katero je mogoče razumeti Richterjevo delo.

7.

Richterjev Atlas

Richterjev *Atlas* je nastajal med letoma 1962 in 2006, ko je bil knjižno izdan z barvnimi reprodukcijami 733 listov. Prvič je bil razstavljen v obsegu 315 listov leta 1972, ko je bil izdan tudi kot katalog razstave in je obsegal 343 listov. Listi iz *Atlasa* so veliki 65 x 50 cm, 70 x 50 cm in 50 x 35 cm, tako da so lahko enotno urejeni v pravilni mrežni razporeditvi. Sledile so številne razstave na različnih prizoriščih. Richter je *Atlas* za vsako nekoliko dopolnil, morda kaj izvzel, prerazporedil liste in jih združeval v večje bloke ter na ta način tlakoval stene galerije s smiselno urejenimi enotami podob. Leta 1997 ga je razstavil na *documenti X*. *Atlas* kot umetniški eksponat na steni galerije se je bral v okviru dvodimenzionalnih razporeditev podob, torej po navpični in po vodoravni osi, slike pa so se povezovale znotraj strnjenih blokov, sestavljenih iz več listov.

Atlas kot knjiga deluje nekoliko drugače. Opremljen je s predgovorom urednika, posamezni listi so opremljeni z naslovom, letnico in zaporedno številko, na koncu knjige pa je seznam razstav in nekaj fotografij razstavnih postavitev. Vsak list iz *Atlasa* je reproduciran na eni strani knjige, navpični formati navpično, vodoravni formati pa vodoravno. Vsak list v knjigi se bere posebej, zaporedoma; listi se ne povezujejo v dvojne razprte strani. Tudi v knjigi *Atlas* si listi sledijo tako, kot jih je uredil Richter: ne sledijo niti kronološkemu redu niti niso grupirani po temah, ampak jih povezuje urejenost na ravni likovnega jezika ter dramaturška napetost, ki izhaja iz narativnosti tematskih enot, ki si sledijo in se prepletajo.

Prvi listi v *Atlasu* nosijo naslov *Fotografije iz časopisov in družinskega albuma (1962-66)*, sledijo jim (v letih 1964-67) fotografije iz časopisov, knjig in revij, med njimi so tudi dokumentarne fotografije iz koncentracijskih taborišč. Leta 1971 so nastajali listi, na katerih je Richter zbiral portrete iz Enciklopedije za svojo serijo *48 portretov*, ki je bila naslikana za Beneški bienale, okoli teh listov pa so zbrani listi s portreti prijateljev iz tega časa. Sledijo listi s fotografijami družinskih

počitnic z naslovom *Gran Canaria* iz leta 1969, listi z zvezdami iz leta 1968, *Fotografski eksperimenti* iz leta 1968, ki jim sledijo *Fotografski detajli barvnih vzorcev* iz leta 1970, njim pa *Mesta* (slika 3) in *Gore* iz leta 1968. Številni listi na temo pokrajine so grupirani v cikle, ki so si podobni po motivu, določa jih fotografski pogled v isti prostor z drugačnega zornega kota ali pa ob drugem času, ko se svetlobni in barvni pogoji spremenijo. Na nekaterih listih lahko sledimo razvoju pokrajine vzdolž vodoravnih vrst fotografij, po navpičnici pa zaznavamo spremembo barve, tako da celoten list deluje kot diagram z nadzorovanimi spremembami. Močan povezovalni element je horizont. Med motivi iz pokrajine najdemo cikle, ki prikazujejo gore, oblake, morja, gozdove, drevesa, travnike, vasi. Cikli pokrajin se vse do leta 2006 prepletajo s cikli na temo mest, ne da bi upoštevali kronološko zaporedje.

Med listi s fotografijami so tudi listi s skicami za razstavne postavitve, za barvne vzorce in barvna polja, za arhitekturo Richterjeve hiše, za pohištvo, za inštalacije stekel. Listom s pokrajinami iz leta 1986 sledijo listi s portreti *Betty Richter* iz leta 1975, tem pa *Tihožitja (sveče)* iz leta 1982 in *Tihožitja (lobanje)* iz leta 1983. Sledi cikel *Abstraktnih slik* iz leta 1977, *Dvojni portreti* iz leta 1981 ter portreti *Ise Genzken* v letih 1982-85, ponovno pokrajine, potem *Tihožitja (jabolka in steklenice)* 1984-88, spet mesta in pokrajine 1993-95. Potem pa cikel listov s *Fotografijami Baader-Meinhof (18. oktober 1977)* iz leta 1989, teroristom sledijo fotografije *Sabine* in *Sabine z Moritzom* iz leta 1995, na katerih lahko spremljamo dogajanje kot na zaporednih fotogramih na filmskem traku. Sledijo listi z načrti za *Richterjevo hišo*, tem sledijo *Detajli slik*, njim *Holokavst*, ki je študija za projekt *Reichstag* leta 1997. V *Atlas* je vključena tudi celotna knjiga *War cut* iz leta 2004 ter cikel *Struktur* iz leta 2006.

Listi iz Richterjevega *Atlasa* so sprva zbirke najdenih, raznorodnih, samostojnih fotografij iz vsakdanjega življenja, ki

ga dopolnjujejo podobe iz medijev, in so vsaka zase osnova za izdelavo posamezne slike. Z začetnih listov *Atlasa* je Richter naslikal skoraj vse fotografije. Kasnejši listi so enotnejši, saj so izdelani kot podrobne študije likovnih sprememb – na ravni barv, kompozicije, oblik, motivov, ki se sistematično spreminjajo iz fotografije v fotografijo, teh fotografij pa je vedno več in zgolj nekatere so postale tudi slike.

Ob pregledu vsebine *Atlasa* se razkrije arbitrarnost kategorij, ki jih za razvrščanje gradiva uporablja Richterjeva uradna spletna stran. Richterjev opus foto-slik je razdeljen v podskupine, ki so določene s posameznimi motivi, tj. dobesedno s predmeti, ki so na slikah. Tovrstna razdelitev predstavlja vmesnik za razumevanje odnosov med slikami in s tem tudi slikarjevega razmišljanja in dela – Richter sam se z delitvijo ni strinjal, kot je zapisano na dobro vidnem delu spletne strani. Vpeljava podskupin za foto-slike je namreč nenavadna, saj najdemo na enem listu *Atlasa* najrazličnejše motive: portrete ljudi, živali, medijske podobe, holokavst, stol, letala. Gre za Richterjevo razumevanje celovite realnosti, v kateri živi. Čeprav je vmesnik spletne strani, ki predvideva dostopanje do slik po podskupinah kategorij, sam po sebi neutemeljen, velja poudariti, da spletna stran izkorišča povezljivost svojega medija za neposredno povezovanje slik z njihovimi predlogami, ki so zbrane na listih *Atlasa*, kar pospeši prenos informacije in vendarle pripomore k razumevanju Richterjevega dela.

8.

Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007

Motivacijo, ki je bila izhodišče za nastanek *Atlasa*, Richter opiše podobno kot Hannah Höch:

„Na začetku sem vse spravljal tja, vse kar je bilo nekje med umetnostjo in smetmi, vse kar se mi je zdelo nekako pomembno in kar mi je bilo škoda zavreči. Čez čas so nekateri listi v *Atlasu* dobili drugačno vrednost – tj. zdelo se mi je, da lahko nastopajo samostojno, ne samo pod okriljem *Atlasa*.“ (Richter 2009, 332)

Atlas je način urejanja in s tem tudi obvladovanja poplave podob:

„Ne verjamem v absolutno sliko. Obstajajo samo približki, eksperimenti in začetki, znova in znova. To sem hotel pokazati v katalogu: ne samo najboljše slike ampak prav vse, celotno delo približevanja, z napakami vred. Moj *Atlas* je še bolj ekstremen: poplava podob, ki jih lahko obvladujem šele s tem, ko jih razporejam, nobena slika ni več sama zase.“ (235)

Urejanje podob ima tudi praktičen smisel:

„/.../ Moja motivacija za to je izvirala bolj iz želje po vzpostavljanju reda – urediti stvari in vedeti, kje so. Vse tiste škatle, polne fotografij in skic, človeka težijo, ker je na njih nekaj nedokončanega, nezaključenega. Zato je bolje predstaviti uporabni material na urejen način in ostale stvari zavreči. Tako je nastal *Atlas* /.../“ (350-51)

Za Richterja je zbiranje, razvrščanje in obvladovanje podob posebej pomembno, saj je to sestavni del njegovega slikarstva, gre namreč za iskanje motivov za slike: „Vidim mnogo pokrajin, fotografiram jih na stotine in naslikam samo eno ali dve. To je zame dokaz, da vem, kaj hočem – dejstvo, ki mi vliva nekaj samozavesti.“ (499) Na več mestih v knjigi *Text* najdemo podobne izjave o nenehnem, vendar strogem iskanju motivov, najprej za fotografijo in potem za sliko: „Posnameš fotografijo zavoljo nje

same, potem pa, če imaš srečo, jo odkriješ kot vir za sliko."
(303)

Razlog, zakaj je za Richterja izvor slike fotografija, pa je večplasten: nanaša se na nepredmetnost fotografije v primerjavi z realnostjo slike, dotika se razumevanja fotografije v 60. letih, pomeni mu upor proti hromečim akademskim umetnostnim normam, predvideva poseben izbor motivov, je hkrati tehnični pripomoček za slikanje, od slikarja pa zahteva, da izumi, kako prikazati fotografijo s slikarskimi sredstvi. Našteti vidiki Richterjevega koncepta slikanja po fotografiji zahtevajo podrobnejši pregled, ki ga razkrivajo Richterjeve izjave.

Struktura pričujoče razprave bo na tem mestu eksperimentalno poskusila simulirati urejevalni princip, kakršnega poznajo arhivi in zato tudi omenjeni *Atlasi*. Richterjeve izjave bodo razsekane na elemente, izbrani bodo elementi, ki so sorazmerno pomembnejši, ker se povezujejo z več vidiki Richterjevega dela kot sosednji navedki. Ta osrednja vozlišča mreže, t.i. „hub“ (slov. dostopovno vozlišče, prim. *Islovar*) bodo parataksično zbrana pod tematskimi naslovi. Gre za metodološko hipotezo in eksperiment, ki povezuje raziskovanje mrežnih odnosov v dejanskosti s humanističnim principom interpretacije, mreža je namreč rezultat raziskovalčevega interpretativnega pristopa.

9.

Realnost slike, nerealnost fotografije in kdaj fotografija postane objekt

„Naslikana slika, čeprav je povsem realistična, bo vedno vsebovala nekaj realnosti, je izdelana ročno in je slika, ki jo tradicionalno označujemo s tem, da je bila naslikana (tj. umetnost slikanja). Nasprotno fotografija vse bolj izgublja svojo lastno realnost s tem, ko natančno

prikazuje tisto drugo realnost in če na stvar pogledamo s tega zornega kota, je edina realnost fotografije njena nerealnost – tj. njen neobstoj je njena dejanska kvaliteta.“ (114)

Fotografije so objektivne, ker same niso objekti, oz. postanejo objekti šele, ko jih Richter naslika:

„V prvi vrsti je treba upoštevati, da so samo fotografije lahko objektivne, ker se nanašajo na objekt, ne da bi bile same objekti. Seveda jih lahko tudi vidim kot objekte in naredim v objekte – npr. s tem da jih naslikam. Od te točke dalje ne morejo biti in tudi ni mišljeno, da bi bile objektivne – niti ni mišljeno, da bi karkoli dokumentirale, realnost ali pogled na realnost. One so realnost, pogled in objekt. Lahko jih zgolj dokumentiramo.“ (60)

Richter uporablja slikanje kot postopek za izdelovanje fotografij:

„Nenadoma sem jo /fotografijo/ razumel na nov način, kot sliko, ki mi je ponujala nov pogled, osvobojen vseh konvencionalnih kriterijev, ki sem jih od vedno povezoval z umetnostjo. Ni imela stila, ne kompozicije, ne sodbe. Osvobodila me je osebne izkušnje. Prvič ni bilo na njej ničesar: bila je čista slika. Zato sem jo hotel imeti, jo pokazati – nisem je hotel uporabiti kot orodje za sliko, ampak sem uporabil slikanje kot orodje za fotografijo.“ (59)

Dodati je treba, da to velja za zbrane ready-made fotografije s tabel na začetku Atlasa in ne za Richterjeve diagrame fotografskih kompozicij, ki so redkeje prešli v slike.

10.

Upor in osvoboditev: kaj je banalno

Fotografija je bila za Richterja v 60. letih podoba sodobne realnosti (danes to ni več, prevladali so novi mediji), črnobeke fotografije je srečeval v dnevnem časopisju in v albumih ljudi, ki so s fotografijami prikazovali, kaj je zanje pomembno in kakšna je njihova realnost:

„Takrat je bilo preprosto bolj nenavadno, če si slikal črnobeke slike, ker so bili vsi časopisi, dnevna dieta fotografskega gradiva, vključno s televizijo, črnobeli, pa tudi foto albumi in fotografija sama – vse je bilo črnobelo, kar si danes težko predstavljamo. To je vnašalo v slike določeno občutje realnosti, kar je takrat predstavljalo nekaj povsem novega.“ (442)

„Fotografija je morala biti zame relevantnejša od umetnostne zgodovine: bila je podoba moje – naše – sodobne realnosti. In nisem je vzel kot nadomestek za realnost, ampak kot berglo, s katero sem si pomagal do realnosti.“ (64)

Richterju je slikanje fotografij pomenilo upor proti tradicionalnim konceptom akademskega slikarstva in osvoboditev pri izbiri motivov. „Dovolj mi je bilo prekletega slikanja, slikanje po fotografiji pa se mi je zdelo najbolj idiotska in neumetniška stvar, kar jih kdo lahko naredi.“ (21)

„Veste, kaj je bilo super? Ko sem ugotovil, da lahko neumno, bedasto početje, kot je kopiranje razglednice, pripelje do slike. In svoboda, ki je sledila, da lahko slikaš, kar koli ti paše. Jelene, letala, kralje, tajnice.

Nič ni treba več izumljati, pozabiš lahko vse, kar si mislil, da je slikanje – barva, kompozicija, prostor – in vse kar si pred tem vedel in mislil. Nenadoma ni bilo nič od tega več glavno zagotovilo umetnosti." (31)

Richter izbira fotografije z banalnimi temami, kar se sklada z njegovo strategijo izmikanja, ki ne dopušča, da bi ga zlahka popredalčkali v umetnostne tokove predhodnikov in sodobnikov:

„Morda je bila izbira negativna, s tem ko sem se skušal izogniti vsemu, kar se je dotikalo dobro znanih tem – ali kakršnih koli tem, tako slikarskih, kot družbenih ali estetskih. Skušal sem najti nekaj, kar ne bi bilo preveč izrazito, zato vse banalne teme; in potem spet, nisem hotel, da bi banalno postalo moj predmet ali celo zaščitni znak. V bistvu gre za izmikanje." (54)

Veliko let kasneje pa zanika, da mu je bilo kdaj vseeno, kaj je slikal: „Motivov nisem nikoli izbiral naključno: ne, če pomisliš na nenehen trud, da bi našel fotografije, ki bi jih lahko uporabil." (170)

11.

Kako učinkuje fotografija kot tehnični pripomoček za slikanje in s kakšnimi slikarskimi postopki Richter doseže videz fotografske površine

Richter ugotavlja, da je slikanje po fotografiji način dela, pri katerem lahko „ /.../ slika proti svoji volji /.../" (64), tj. v nasprotju z osebnim videnjem in izobrazbo, preprečuje mu stilizirati, zato pa mu dovoljuje biti „/.../ univerzalen in neoseben, kolikor je le mogoče /.../" (80).

„Fotografija reproducira predmete na drugačen način kot naslikana slika, zato ker fotoaparatus ne dojema predmetov: jih zgolj vidi. Pri prostoročni risbi so dojeti vsi deli predmeta, dimenzije, razmerja, geometrijske oblike. Te sestavine so zapisane kot znaki in jih je moč razbrati iz usklajenosti celote. To je abstrakcija, ki popači realnost in vodi k stilizaciji določenega tipa. Ko zarišeš konture s pomočjo projektorja, lahko obideš elaborirani proces dojemanja. Ne dojemaš več, ampak vidiš in izdeláš (brez načrta) to, česar nisi dojel. In ko ne veš, kaj izdeluješ, ne veš, kaj spremeniti ali popačiti.“ (32)

Pri tem je fotografija pravzaprav tehnični pripomoček:

„Ko slikam po fotografiji, je to del delovnega procesa. Nikoli ni določujoča značilnost moje vizije: tj. ne zamenjujem realnosti z njeno reprodukcijo, s 'svetom iz druge roke'. Fotografijo uporabljam, da naredim sliko, tako kot Rembrandt uporablja risbo ali pa Vermeer *camero obscuro*. /.../“ (32)

Richter je izumil način površinske obdelave slike, ki podoba zamegli, da postane fotografiji še bolj podobna. S tem pospeši proces dela in izniči osebni stil, s tekočimi prehodi pa se, in to je za Richterja najvažnejše, izogne izdelovanju izjav o stvareh.

„Ta površinska zameglitev ima opraviti z nezmožnostjo, o kateri sem ravnokar govoril. Ne morem izdelati nobene izjave o realnosti, ki bi bila bolj jasna od mojega odnosa do realnosti: in pri tem gre v veliki meri za nenatančnost, negotovost, prehodnost, nedokončanost, ali kar koli. Ampak to še ne pojasni slik. Kvečjemu pojasni, kaj je pripeljalo do tega, da so bile naslikane. Slike so

nekaaj drugačnega: npr. nikoli niso zamegljene. Kar se nam zdi zamegljeno, je nenatančnost, in to pomeni, da so drugačne od predmeta, ki ga predstavljajo. Ampak, ker slike niso narejene z namenom, da bi jih primerjali z realnostjo, ne morejo biti zamegljene ali nenatančne ali drugačne (drugačne od česa?). Kako je lahko, recimo, barva na platnu zamegljena?" (60)

„Stvari zameglim, zato da naredim vse enako pomembne. Stvari zameglim, zato da ne izgledajo umetniške ali obrtniške, ampak tehnološke, gladke in perfektne. Stvari zameglim, zato da se vsi deli bolj povežejo. Morda s tem tudi izbrišem odvečne ali nepomembne informacije.“ (33)

„Nikoli nisem našel ničesar, kar bi manjkalo v zamegljeni sliki. Ravno nasprotno: v njej lahko vidiš veliko več stvari kot v ostri, fokusirani sliki. Natančno naslikana pokrajina te prisili, da vidiš določeno število jasno začrtanih dreves, medtem ko v zamegljeni sliki lahko vidiš toliko dreves, kot hočeš. Slika je bolj odprta.“ (81)

„/Slika/ je preprosto fotografija, ki je naslikana z oljnimi barvami. In dejstvo, da izgleda nekoliko drugačna od originala, ni toliko namerno, kot je posledica pomanjkanja sposobnosti in potrpljenja. Hiperrealisti so jih izdelali zelo lepo in določno, zato ker so jim posvetili toliko časa. Ko pa sem jaz slikal sliko, je morala biti končana v enem dnevu, ker mi to ni bilo dovolj pomembno. Morala je biti samo približno podobna. Ni mi bilo treba izdelati natančne kopije. Zato sem uvedel zameglitev. Zamazanje je bila ena od mojih metod.“ (84)

Videzi

Richter slika, ker si s slikanjem pojasnjuje, kaj se dogaja: „Da bi poskusil, kaj se s slikanjem da narediti: kako lahko slikam danes in predvsem kaj. Oziroma, tj. nepretrgano prizadevanje, da bi si predstavljal, kaj se dogaja.“ (96) Richter se bori z videzi, skozi katere si predstavljamo realnost. Njegova naloga ni, naslikati določen predmet in svetlobo, ampak ustvariti videze, ki bodo vsem razumljivi, saj se bodo uvrščali med druge videze sveta. Richterjevo razumevanje odnosa med objekti iz realnosti, njihovo sliko ter gledalčevim razumevanjem videnega je strukturirano na podoben način kot metafora „mačje zibelke“, ki jo kot navezavo na Lacana uporablja W. T. Mitchell, da z njo pojasni delovanje podob (Mitchell, 352). Podoba je namreč ekran, na katerega se projicirata oblika predmeta z ene strani in z druge strani pogled gledalca. Podoba pomeni opno, na kateri se dogaja proces razumevanja. Podoba torej ni del predmeta, tudi ne zgolj eden od družbeno predpostavljjenih vzorcev razumevanja, ki jih uporablja gledalec, ampak je to srečanje pravzaprav priložnost za projekcije novih pomenov. Mitchellova razlaga funkcije podobe ustreza Richterjevemu pojmu videza, gre za projekcijski ekran razumevanja. Pri slikanju si Richter prizadeva izdelati videze realnosti, ki bodo resnični, pravi in vsem razumljivi:

„Motiv oziroma izhodišče mojih novih slik je enako kot pri večini mojih slik: tj., da ne morem nič komunicirati, da tu ni ničesar, kar bi lahko komuniciral, da slikanje nikoli ne more biti komunikacija, da niti trdo delo, trma, norost niti kak trik ne morejo povzročiti, da bi odsotno sporočilo vzniknilo samo od sebe med procesom slikanja. Ne slikam zaradi slikanja samega.

Iščem objekt in sliko: ne za slikanje ali sliko slikanja, ampak iščem našo sliko, naš videz in predstave

in poglede, dokončne in totalne. Kako naj se izrazim: hočem si naslikati/predstaviti/razumeti, kaj se dogaja zdaj. Slikanje lahko pri tem pomaga, in različne metode = subjekti = teme so moji različni poskusi v tej smeri.”
(93)

„Prvi impulz v smeri slikanja ali umetnosti na splošno izhaja iz potrebe po komuniciranju, iz truda, fiksirati svojo vizijo, spopasti se z videzi (ki so nam tuji in jih moramo poimenovati in opomeniti). Brez tega bi bilo vse delo nesmiselno in neutemeljeno, kot umetnost zavljo umetnosti same. /.../ Predstavljati si stvari, zavzeti stališče, to nas dela človeške; umetnost je ustvarjanje smisla in dajanje oblike temu smislu. Je kot religiozno iskanje Boga. Zavedamo se, da sta ustvarjanje smisla in predstavljanje umetna procesa, kot iluzija; ampak se jima ne moremo odreči. Saj je vera (razmislek in interpretacija sedanosti in prihodnosti) naša najpomembnejša značilnost.”
(14)

O tem, ali s slikami komunicira ali ne, so njegove izjave dokaj navzkrižne: „Ne glede na to, kaj sem kdaj koli naslikal, vedno sem se trudil nekaj sporočiti, zavedno ali podzavestno – o sebi ali pa o svetu okoli mene. Vedno gre za poskus narediti sliko nečesa.”
(122)

„Nič nimam povedati in vseeno to govorim.
Ni pomembno, kaj je Cage mislil s tem, in v kakšnem kontekstu. Vsakič ko zaradi tega trpim, me prepriča, da delam prav, edino naravno stvar. In Ostali, tako imenovani, nimajo prav, ker izdelujejo izjave, ali pa imajo ravno tako prav kot jaz, saj sem zmotno zamenjeval njihova dela za izjave. Kljubujoč ideologiji, slike vsepovsod ne govorijo

nič. So vedno zgolj poskusi, priti do resnice (?). To bi moral formulirati bolj natančno.

Ne vem nič, nič ne morem narediti, nič ne razumem, ničesar ne vem. Nič." (143)

„Vedno zavračam slikanje slik zavoljo slikanja samega, da bi delal čisto slikanje. Vedno hočem, da moje slike nekaj povedo. Zato svoje delo označujem kot slike, ne pa kot slikanje." (151)

Vendar pa tudi slikar Richterjevega kova ne slika z lahkoto, ampak obupuje, se muči, vztraja, gara, da izdela sliko:

„Seveda nenehno obupujem ob svoji lastni nesposobnosti, ob nezmožnosti, da bi kdaj koli kaj dosegel, da bi naslikal veljavno, resnično sliko ali da bi sploh vedel, kako naj bi kaj takega izgledalo. Potem pa vedno upam, da če bom vztrajal, se bo to nekega dne vendarle zgodilo. In to upanje se obnovi vsakokrat, ko se pojavi delni, razpršeni, začetni namig na nekaj, kar me spominja na to, po čemer hrepenim – čeprav sem bil pogosto prevaran s trenutnim vtisom, ki se kmalu razblini in pusti za sabo le tisto običajno." (140)

„Še tako nezadostno – obupno nezadostno – se lotim, moja volja, moje prizadevanje, moj trud – me vodi – je bitka za razsvetljenje (dojetje resnice in povezav; približevanje pomenu; /.../)." (213)

13.

Ideologija

Buchloh v članku o Richterjevem *Atlasu* razvija tezo, da se tudi Richter ukvarja z gradnjo kolektivnega zgodovinskega spomina, le da je zanj, po nacistični Nemčiji in po izkušnji režima v Vzhodni Nemčiji, to skoraj nepredstavljivo, saj je podoba nemškega naroda očitno v krizi. Richter uporablja družinski album in podobe iz množičnih medijev, da bi zgradil podobo svoje realnosti. Očitek, da so njegove teme banalne, je del problematike uničenja spominske podobe. V nekem intervjuju pove, da se je kot Nemec počutil popolnoma ničvrednega. Vidik nasilja je stalnica Richterjevih slik: tema smrti je vkomponirana v večino slik, frontalno se loteva razvpitega terorističnega podviga v Vzhodni Nemčiji, pri naročilu za dekoracijo vhodne avle v Reichstag pa mora najprej predelati podobe iz taborišč, ki so Nemčijo najbolj zaznamovale. V *Atlasu* najdemo začetne študije za rešitev, ki se je iztekla v ogromno nemško zastavo: tlakovane so s taboriščniki, tako da Buchlohov sklep o potlačitvi morda le ni ustrezen, saj je Richter svoje ukvarjanje s problemom taborišč vendarle uvrstil v *Atlas* in ga razstavljajal.

Richter je velik nasprotnik pojma ideologija, v katerem vidi le slabe stvari. Njegovo nasprotovanje vsem vrstam ideologij se redno in dosledno ponavlja skozi ves *Text*.

„Nočem biti osebnost ali imeti ideologijo. Ne vidim smisla v tem, da bi počel kaj drugega. Nikoli ne vidim smisla. Mislim, da človek vedno dela tisto, kar se tako ali tako dela (tudi ko delaš nekaj novega) in da vedno delaš nekaj novega. Imeti ideologijo pomeni imeti zakone in smernice; pomeni ubijati tiste, ki imajo drugačne zakone in smernice. Kaj je v tem dobrega?“ (34)

„Ne sledim nobenemu cilju, sistemu ali težnji; nimam programa, nimam stila, ne smeri. Nimam časa za specializirane zadeve, za delovne teme ali variacije, ki vodijo v mojstrstvo.“

Delujem očiščen vseh definicij. Ne vem, kaj hočem. Sem nekonsistenten, nezavzet in pasiven; rad imam nedoločno, neomejujoče; rad imam trajajočo negotovost. Drugačne lastnosti lahko pripomorejo k dosežkom, publiciteti, uspehu, ampak so vse že zastarele – kot so zastarele ideologije, prepričanja, koncepti in imena stvari." (46)

Ni se mogoče strinjati z Buchlohovo tezo, da je Richterjev *Atlas* anomičen, tj. brez zakonitosti, ker se loteva vseh motivov. Čeprav Richter na začetku izjavlja, da mu je za vse vseeno, pa kasneje prizna, da je slikal le stvari, ki so mu bile najbolj pomembne, pa čeprav je to toaletni papir. Banalno ni nepomembno, ampak je grozljivo.

„To je bil poskus samozaščite – rekel sem, da sem indiferenten, da mi je vseeno itd. Bal sem se, da bi moje slike izgledale preveč sentimentalne. Ampak zdaj mi ni težko priznati, da ni šlo za naključje, ampak da sem slikal stvari, ki so bile zame osebno najpomembnejše – tragične tipe, morilce in samomorilce, zgube itn." (283)

„Če je bila izpolnjena ali ne, in kako narobe je vse skupaj šlo, je drugo vprašanje, ampak potreba je obstajala, in ostaja, ukvarjati se s stvarmi, ki so najbolj pomembne, ki zadevajo nas vse. In tako v odnosu do zgodovine umetnosti, kjer ni nikoli nihče naslikal toaletnega papirja, je nastopil čas, da se naslika toaletni papir, ki v resnici sploh ni banalen." (407)

„Omenil sem *banalnost zla*, da bi pokazal, da je bila banalnost ob določenem času označena kot strašljiva. Lestenec je pošast. Ni mi treba naslikati pošasti; dovolj je, da naslikam to stvar, ta usran, majhen, banalen lestenec. Ta stvar je strašljiva. Že pred časom sem rekel,

zato da bi se razločil od Francisa Bacona, da mi ni bilo treba popačiti obrazov. Veliko bolj strašljivo je naslikati obraze ljudi tako banalne kot so na fotografijah." (407)

„Lestenec je podoba te groze; njen detajl. /.../ Mizerije tega sveta. Morda te posebne kulture. /.../ Kulture malomeščanov. Ampak o tem ne nameravam razpravljati na ta način, ker se to zdaj prevrača v družbeno kritiko, kjer napadam določen družbeni razred, malomeščane, ki so imeli to stvar sredi svoje dnevne sobe, ta lesteneč. To je bil del naše kulture, ki je nočem napadati, čeprav sem morda tudi sam trpel pod njo. In čeprav je bilo grozno, nikoli nisem mislil obtoževati. Zdaj teh ljudi ni več. V tistih dnevnikih sobah ni bilo drugega kot zločin in beda. Povsod sta samo zločin in beda." (408)

14

Sklep

Navedeni skupek citatov, njihova mreža s tematskimi zgostitvami, je ponazoril način razvoja misli v knjigi *Text*, kjer se teme ponavljajo, dopolnjujejo, prepletajo, zanikajo. Zbrani so le citati, ki se nanašajo na nekaj izbranih in povezanih tem, vendar bi se na podoben način lahko osvetlilo tudi Richterjev odnos do abstraktnih slik, sivih slik, barvnih vzorcev, ali pa bi se v izbere povezali citati na temo Richterjevega odnosa do umetnikov, ki so nanj vplivali in tistih, ki jih ne mara.

Primerjava Richterjevih zapisov o stališčih do drugih umetniških smeri in umetnikov z Buchlohovim umetnostnozgodovinskim člankom, v katerem Richterja uvršča v tok umetnostne zgodovine, bi prinesla zanimive rezultate o tem, kje se umetnik in teoretik strinjata in kje ne. V soočenju pristopov se pokaže razlika med

Richterjevo mrežo izjav in idej o poetiki svojega slikarstva, seveda mrežo, ki vsebuje hierarhijo elementov, in Buchlohovo narativizacijo, ki sledi tradicijam humanistike. Razbitje prikaza Richterjeve poetike na atomarne citate v metodološkem eksperimentu tega besedila je mogoče razumeti kot predlog nove tekstualnosti v umetnostni zgodovini in humanistiki. V primejavi z uvodnimi pripombami o digitalnih arhivih se tukaj elementi arhiva kot prerez pomenske mreže podajajo v obliki linearnega besedila. Izbran je bil zavestni protipol kompleksnim računalniškim vmesnikom, ki so pogosto izpostavljeni nevarnosti, da postanejo pomembnejši od vsebine. (O vprašanjih odnosa literature in algoritemske obdelave arhivov besedil prim. Vaupotič.)

Richter je pravzaprav uspešno naslikal dialektični odnos, ki ga imata z Buchlohom glede interpretacije njegovih del: na sliki, ki je nastala po fotografiji s 661. lista *Atlasa*, kolega stojita pred vrati Dvorne kapele v Dresdnu, kot da sta ravnokar izstopila, po intenzivnem strokovnem sestanku, in sta ravno v trenutku, ko se v mislih odlepita od pogovora in usmerjata svoj pogled v zunanji svet, ki ga bosta ponovno obvladala – vsak na svoj način.

Povzetek

Arhivske zbirke predvidevajo načrtovanje pomenskih mrež za urejanje odnosov med elementi. Še pred računalniki je podoben izziv predstavljala fotografija, ki je omogočila množično produkcijo in reprodukcijo podob. Besedilo se navezuje na članek Benjamina H.D. Buchloha *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive* (1993), ki ločuje med principi avantgardistične fotomontaže in redom arhivskih zbirk fotografij, realiziranih v t. i. atlasih. Način urejanja gradiva v atlasih predstavlja vmesnik za razumevanje povezav med slikami. S tega vidika obravnava besedilo atlase Hanne Höch, Gerharda Richterja in Henrika Olesena.

Razumevanja Richterjevega slikarstva se je mogoče lotiti skozi dva obsežna arhiva: skozi *Atlas*, tj. zbirko fotografskih predlog za slike, in skozi knjigo *Text*, ki je zbirka avtorjevih izjav o tem, zakaj in kako slika. Iz besedilnega arhiva *Text* smo izbrali citate, ki se nanašajo na izdelovanje videzov kot osrednjo temo, okoli katere se zgošča pomenska mreža, ki pojasnjuje tudi nastanek in pomen *Atlasa*. Metoda nizanja citatov tokrat povezuje fragmente v celoto: predstavlja narativizacijo arhivske zbirke s stališča avtorice besedila, tj. na podlagi interpretacije.

Literatura

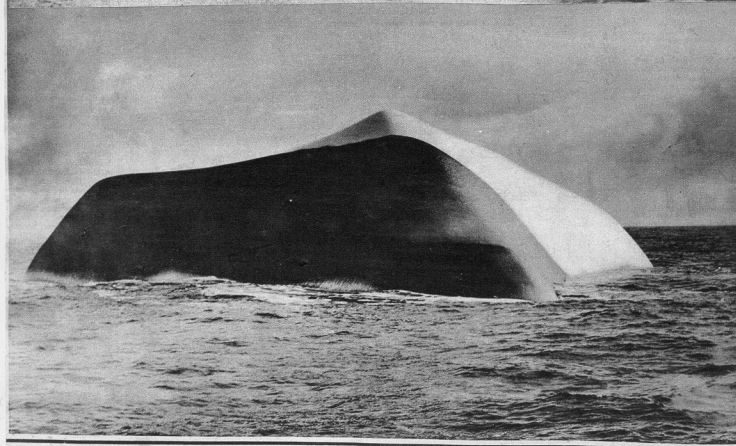
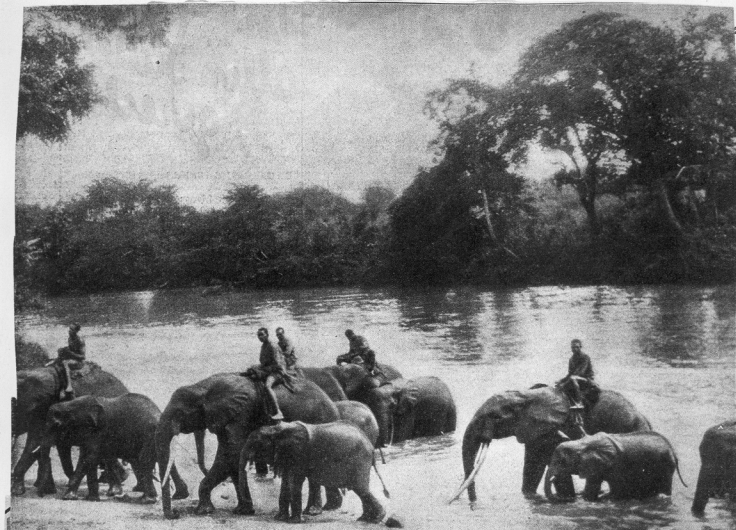
- Bovcon, Narvika: *Umetnost v svetu pametnih strojev*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut ALUO Ljubljana, 2009.
- Buchloh, Benjamin H.D.: *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive*. The Archive. Ur. Charles Merewether. London, Cambridge Mass.: Whitechapel, MIT Press, 2006. 85-102.
- Buchloh, Benjamin H.D.: *Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter (1977)*. Neo-Avantgarde and Culture Industry. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003. 365-404.
- Höch, Hannah: *Album*. Ostfildern-Ruit: Hantje Cantz Verlag, 2004.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- Mitchell, William J. Thomas: *What Do Pictures Want?* Chicago: UC Press, 2005.
- Olesen, Henrik: *Some Faggy Gestures*. JRP Ringier, 2009.
- Richter, Gerhard: *Text*. London: Thames & Hudson, 2009.
- Richter, Gerhard: *Atlas*. Köln: Walther König, 2006.
- Strehovec, Janez: *Besedilo in novi mediji*. Ljubljana: Študentska založba, 2007.
- Vaupotič, Aleš: *Kdo izbere, kaj bralec bere? Kibertekstualna perspektiva*. Primerjalna književnost 33.2/2010, 151-61.
- Warburg, Aby: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- <http://www.steve.museum/>
- http://islovar.org/iskanje_enostavno.asp

Slika 1. Henrik Olesen. Nekaj gejevsko-lezbiènih umetnikov in/ali umetnikov, ki so pomembni za homosocialno kulturo I - VII: Portreti žensk, ki so jih naslikale ženske

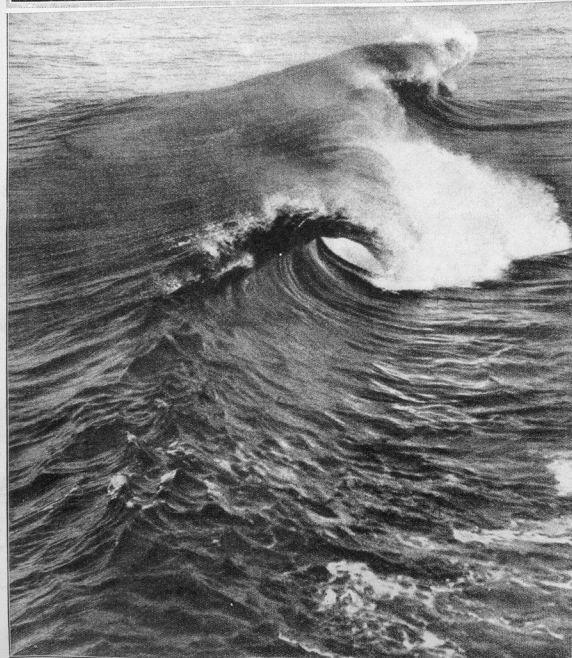
Slika 2. Hannah Höch. Album

Slika 3. Gerhard Richter. Atlas: [120] Mesta 1968

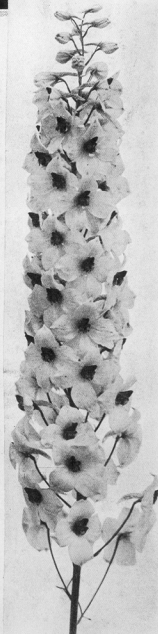




Eine Seltenheit in der Arktis: Ein weißer und ein schwarzer Eisberg schwimmen nebeneinander
Die Bildung des schwarzen Bergs, der sich von einem Gletscher her



Die Bogen. Photographie von S. Ishihara (Japan).



Leuchtturm

